

los formados con piezas en forma de estrellas vidriadas en varios colores. Uno de estos fue hallado en el antiguo convento de Santa Clara y se exhibe hoy en la sala de cerámica islámica y mudéjar del Centro Cerámica Triana. También hemos hallado a veces pavimentos formados con ladrillos de junto, cortados de tal forma que crean alveolos de forma estrellada de ocho puntas en los que van alojadas olambri-llas de esta forma.

7. Un tipo que hemos leído por primera vez y del que ignoramos su aspecto e incluso su etimología es el mencionado en el apeo como pavimento «de axembrilla». Sólo se nos ocurre la posibilidad de que el término fuese una acepción popular de «enjambrella» y que pudiera aludir a otro tipo de pavimento que se formaba con piezas exagonales a modo de las celdillas de un panal de abejas.

8. Igualmente oscura nos resulta la alusión a los pavimentos «de media guarnición».

Finalmente se mencionan dos términos que usamos poco en la actualidad pero que en el especializado argot de los constructores del siglo XVI tenían una significación muy precisa. Uno es el de «almatraya» referido a las alfombrillas cerámicas que se acostumbraban a formar a la entrada de una estancia y que solían ser de una labor especialmente delicada. El otro término es «azonal» y se refiere a la banda paralela a los límites de una estancia o un patio que formaba una especie de cenefa periférica.

No hemos llegado a describir aquí todos los revestimientos del edificio mencionados en el apeo, aunque se percibe que el balance entre lo que había y lo que hay es desolador. Pero los edificios son como los seres vivos: van atravesando sus inexorables fases vitales y están hechos, como nosotros, de estructuras (huesos), instalaciones (fluidos vitales) y revestimientos (piel), y todos sufren desgastes con el paso del tiempo, el uso y el maltrato consciente o inconsciente. Hagamos lo posible por no destruir lo que el destino –probablemente más que las personas– no ha legado.



LIENZOS SONOROS DE MURILLO

Por

MARÍA DEL CARMEN RODRÍGUEZ OLIVA
Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH)

M.^a ISABEL OSUNA LUCENA
Universidad de Sevilla

ANTONIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ
Licenciado en piano por
Conservatorio Superior de Sevilla Manuel Castillo

Bartolomé Esteban Murillo representó en su magna obra artística pinturas que se rodeaban de elementos cotidianos, entre ellos se destacan los elementos musicales que, sacados de sus pinceles a modo de detalles, se convierten en fragmentos de verdaderas obras de arte. Dentro de este contexto se presentan estas reflexiones que no pretenden más que articular un encuentro entre dos disciplinas artísticas –arte y música–, donde la vista y el oído se reúnen para contarnos algo más sobre la historia del arte y la vida... dibujo y color, interpretado por el arte de la música.

Pero antes de comentar los elementos musicales representados por Murillo, creemos importante hacer una breve reflexión sobre el hecho mismo de la introducción de la música en la mayoría de sus cuadros –y de tantos otros pintores– de tema religioso, realizada por ángeles o entes espirituales, ya fuera cantando o tañendo instrumentos de distintos tipos.

No son pocos los escritos y análisis publicados que nos hablan de las propiedades de la música, o más bien de las vibraciones sonoras, en el sentido de afectar de una u otra manera a los hombres y por extensión a los seres vivos. Esta propiedad que definimos como el *ethos* de la música ha sido objeto tanto de leyendas como de estudios rigurosos de acústica, propiedad ampliamente admitida por todas las culturas. Precisamente atendiendo al *ethos* y al carácter intangible y etéreo de los sonidos, la música con todas las particularidades propias de cada pueblo ha sido considerada como el vínculo entre lo material y lo inmaterial, entre lo trascendente y lo intrascendente, en definitiva, entre lo sagrado y lo profano.

La religión cristiana así lo aceptó, y son precisamente los ángeles o mensajeros los seres luminosos más cercanos a la materia, según los planteamientos de la escuela neoplatónica del siglo V d. C., que se conocen como *los escritos de Pseudodionisio*, y que tuvieron una enorme y duradera repercusión en la iconografía cristiana, los destinados a establecer la unión de lo divino y lo humano por medio de la ejecución musical.

Así pues, se parte de una premisa fundamental intrínseca a la propia música, puesto que se trata de un arte efímero, en el sentido de que la ejecución de la música no deja, en principio, más huella que el recuerdo. Esto será uno de los principales problemas, por ello la organología cumple un papel fundamental en el estudio musical, ofreciéndonos conocimientos de primera mano a la hora de la recuperación de sonidos y de reconstruir la vida de los instrumentos a lo largo de su historia. Por tanto, este estudio también supone recuperar un patrimonio inmaterial musical que contribuye a la reconstrucción de tradicionales y olvidados instrumentos que ya hoy están casi perdidos; por lo que estos lienzos se hacen sonoros y nos ofrecen esa huella musical de sonidos que hay que redescubrir. Por otra parte, también se hace necesario penetrar en el significado de las escenas musicales, aproximarse a su musicalidad, partiendo de la estética musical y de las



ÁNGELES TROMPETEROS. JUICIO FINAL DE MIGUEL ÁNGEL.
CAPILLA SIXTINA

relaciones sociedad-música que se establecen en esta etapa de producción de Murillo en la Sevilla barroca.

En este encuentro de música y pintura también seduce insistir en algunas de esas interpretaciones simbólicas que se han dado a lo largo del tiempo a diversos instrumentos musicales. Se puede argumentar que en la mayoría de las representaciones artísticas, el instrumento posee un valor simbólico-allegórico relacionado con la temática de la obra plástica, así un instrumento puede expresar gloria, temor, amor, tentación, etc. Generalmente se tiende a dar una coherencia con el contexto de la obra y con la estética de la época. También hay instrumentos que tienen una simbología clara, sería el caso de las trompetas o bombardas, que poseen un sentido anunciador, pueden anunciar «lo bueno» como se expresa en Anunciaciones, Asunciones, en el cese de penitencias, etc. Pero también pueden proclamar «lo malo» como es el caso del Juicio Final, donde se asiste a las reflexiones del arrepentimiento o a la llamada de sacrificios o tentaciones pecaminosas¹. Un ejemplo clarificador lo encontramos en los ángeles apocalípticos que Miguel Ángel pintara para el Juicio Final de la Capilla Sixtina que, según se describe en el propio Apocalipsis, los ángeles a modo de coro tocan con sus trompetas, bien definidas por la posición de manos y cuya función de heraldos, avisan y despiertan a los muertos para el desenlace del Juicio Final.

Es llamativo destacar que, siendo tan prolija y amplía la obra de Murillo, se advierte que la iconografía dedicada a escenas con entornos musicales es bastante escasa aunque excelente. No cabe duda de que en algunos casos pretenden representar algo que va más allá, algo más intelectual, ya que esos instrumentos adquieren diversos significados, según estén representados y dependiendo de diferentes contextos. Por ello se habla del valor polisémico del instrumento representado, porque no se puede olvidar que la música alude al mundo de los sentidos y lo sensorial. Así pues, la representación de la música en un cuadro puede tener un sentido devocional, de arrebató, de nostalgia, de alegría, para reconfortar, incluso puede torturar, como bien expresa el Bosco en su *Jardín de las Delicias*, en una de las escenas más enigmáticas y sugerentes donde unos instrumentos musicales gigantes (laúd, arpa y zanfoña) se transforman en torturadores de los condenados.

Una peculiaridad interesante en la obra de Murillo es que la melodía, la música, y el canto (a excepción de *El hijo prodigo hace vida disoluta*), siempre se interpreta por la figura del ángel músico. Murillo visualiza el concepto de música celestial a través del tipo iconográfico de los ángeles, por lo

tanto, esa música y cantos de los ángeles aparece como testimonio de la presencia de Dios en la obra pictórica.

Por otra parte, también se debe distinguir en la pintura de Murillo cierta contradicción a la hora de pintar la verosimilitud de los instrumentos, cuando en algunos casos el pintor se deja llevar en sus recreaciones con pinceladas artísticas que nada tiene que ver con la realidad, sencillamente los instrumentos los difumina, los aboceta, en ese momento no le interesa pintar el detalle, por lo que Murillo se toma ciertas licencias, emborrona las cuerdas, el dibujo geométrico de las rosetas relega los clavijeros a un segundo plano, etc. Por el contrario, el pintor presta una atención particular a aspectos como la ergonomía, la posición de manos y dedos que se ajustan bastante a la realidad, aunque por motivos compositivos algunas veces se distorsionan. En general las representaciones las detalla con un alto grado de fidelidad, apreciándose tanto las características instrumentales concretas, en cuanto al uso, como la ejecución de estos instrumentos que se adecuan a las formas de tañido de la época barroca.

En el estudio de aproximación organológica también se podrá comprobar que existe una cierta estandarización de algunos instrumentos, como el modelo clásico del laúd donde se aprecia la existencia de una tipología. Sobre estos estándares se debe recordar que en la etapa barroca existe, entre los artistas, una amplia difusión de grabados y estampas como fuentes de inspiración para los pintores y Murillo no será una excepción. De este modo, los instrumentos que se representaban en esos grabados o estampas, respondían al que después copiaban. Esto implicaría en algunos casos, un cierto anacronismo artístico-musical, ya que los grabados solían ser inmediatamente anteriores en el tiempo y procedían de lugares como Italia o Alemania.

Ciertamente, este estudio nos acerca a la obra de Murillo desde una mirada observadora, considerando que su obra plástica es una excusa perfecta para introducirnos más en el alma de la obra artística y sonora de la época, y ofreciendo, por otra parte, un testimonio real del arte sonoro de su tiempo.



LA VIRGEN ENTREGANDO EL ROSARIO A SANTO DOMINGO. MURILLO.
PALACIO ARZOBISPAL DE SEVILLA.

¹ RODRÍGUEZ OLIVA, M.^a Carmen, «Música y arte, arte y música, su relación», en actas de las V Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija, *Protección y Conservación del Patrimonio Intangible o Inmaterial*. Écija 2007, p. 93.

La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo

Esta pintura corresponde a la etapa más temprana de Murillo (1638-40) dentro de su obra juvenil, como la clasifica Enrique Valdivieso². Procede del convento de los Padres Dominicos de Santo Tomás en Sevilla, pintada para el altar de la Capilla de la Nuestra Señora del Rosario³. En su composición y técnica se presenta heredero de maestros de generaciones anteriores. Son los comienzos de Murillo, que desde pequeño frecuentaba el taller de un pariente pintor, Juan del Castillo, de quien recibió su primera formación. De este pintor se puede apreciar referencias claras en el dibujo y especialmente se puede ver su huella en los rasgos delicados y finos con los que describe los rostros y en los que se sugieren unas leves sonrisas. Igualmente se verifica la influencia con el flamenco afinado en Sevilla, Juan de Roelas, sobre todo en el rompimiento de Gloria que aparece en la zona superior y que se formaliza por una corte celestial de alegres ángeles mancebos que cantan, tocan y echan flores. También se pueden apreciar algunos rasgos zurbaranescos, sobre todo en el grandilocuente modelado de los pliegues de las ropas. Por tanto, se observa un Murillo en formación, influenciado por otros pintores y que aún no había creado su peculiar estilo personal. Posiblemente la combinación de todas estas influencias hizo que esta obra, pintada para el colegio de dominicos de Santo Tomás, en 1810 se librara de la sustracción de los franceses que dudaban de la autoría de Murillo. Será precisamente en esta época cuando el cuadro se deposite en el Real Alcázar de Sevilla, pasando finalmente en 1835-36, con el proceso de desamortización, al Palacio Arzobispal de Sevilla.

Murillo presenta la revelación de la Virgen que entrega el rosario al santo dominico, con una composición piramidal entre los dos protagonistas y centrada en la figura del Niño. La fuerza expresiva se concentra en las tres figuras y para ello crea una línea marcada de luz que se visualiza en las cabezas de la Virgen, el Niño y santo Domingo, esto se señala por la unión de los brazos de la Virgen y del santo, que se unen mediante la entrega del rosario. La estructura de la obra se cierra en un extremo con el santo de rodillas que está siendo coronado por un ángel con una corona de rosas y en el otro extremo otros ángeles derraman una corona de rosas desplegadas a modo de rosario.

Iconográficamente santo Domingo aparece representado con los atributos que son indicativos del santo. En primer lugar su símbolo inseparable, el rosario, que se debe conectar con la transmisión de esta plegaria mariana, al igual que la azucena como símbolo de pureza y que aparece representada en la parte inferior. Debajo de la azucena, un libro que representa la Biblia, fuente de la predicación y espiritualidad del santo, y a su lado el perro blanco y negro con la antorcha encendida que representa el fuego de Jesucristo en el mundo por medio de la predicación de los dominicos. Finalmente y en la parte baja de la derecha, un gran basamento de piedra con el escudo de san Pedro.

En cuanto al aspecto organológico de la pintura, podemos ver que los elementos musicales se desarrollan en la zona del rompimiento de gloria con una corte de ángeles instrumentistas a ambos lados de la Virgen. En el lado izquierdo se presenta un ángel sentado en las nubes tocando un laúd barroco, con su caja de perfil almendrado o de media pera, como suele describirse, de mástil alargado y cuyo clavijero en ligero ángulo inclinado hacia atrás, ya que aún no ha evolucionado al más puro ángulo recto del mástil o bien puede estar reflejado una estilización del instrumento. No se llega a distinguir ni la roseta decorativa, típica de los más antiguos, ni el número de cuerdas que posee, aunque se aprecian tres clavijas a cada lado del clavijero, lo que supondría que el laúd tendría seis cuerdas. Insistimos en



que puede tratarse de una representación estereotipada del laúd clásico de seis cuerdas simples, ya que desde el siglo XVI el laúd europeo tenía las cuerdas dobles excepto la prima. Incluso en la época de Murillo ya estaba consolidado el laúd barroco con hasta doce o trece órdenes de cuerdas. Por tanto, Murillo nos refleja un instrumento prototipo que incluso recuerda a la mandolina italiana. En esta representación, el laúd cuenta con un elevado grado de fidelidad con respecto a la interpretación. La forma del tañido del ángel es bastante correcta y con una buena posición de manos, por lo que la ejecución es la adecuada, así se observa que la mano derecha puntea directamente las cuerdas mientras que la mano izquierda se ocupa de acortar las vibraciones.

El laúd es un instrumento musical cuya fisonomía no se modifica de forma espectacular en poco tiempo, sino que la evolución de este instrumento es significativa en el paulatino aumento de clavijas y órdenes. Su origen es árabe, el término *al'ud* significa *la madera*, y se extendió por el cercano oriente, por el norte de África y por toda Europa. De hecho en el antiguo Egipto encontramos instrumentos similares. No podemos extendernos en este punto. Pero el instrumento que nos ocupa supone una evolución del laúd medieval y renacentista y que significó una importantísima contribución a la evolución de la música occidental. En España tenemos constancia de su utilización por las numerosísimas representaciones iconográficas, pero lo cierto es que no conservamos música escrita para laúd que, sin embargo, significó una de las cumbres musicales en el resto de Europa. En España la música se escribió para un instrumento socialmente considerado a la altura del laúd que fue la vihuela y que desapareció en la época barroca desplazada por la guitarra barroca, para la que se escribieron páginas cumbres como las escritas por el guitarrista y organista turolense Gaspar Sanz.

El laúd es uno de los instrumentos más representados, sobre todo en las pinturas de temática religiosa, porque es un instrumento de sonidos dulces y envolventes, perfecto para acompañar este tipo de escenas espirituales.

Al ángel laudista le acompaña otro ángel que toca un arpa; aunque sólo se aprecia una parte, se deduce claramente que está tocando por la posición de las manos. El arpa es un instrumento que pertenece al grupo de los cordófonos de cuerda pulsada, de tipo triangular asociado a la delicadeza y la virtud. En este ejemplo se observa un arpa estilizada, se ha hecho más ligera, ya no encontramos esa sensación de pesadez del arpa románica, aunque este instrumento aún no ha alcanzado las proporciones que llegará a desarrollar con el tiempo. Se puede observar parte de su columna recta, cuello horizontal curvado y una tabla de armonía liviana, por lo que se puede apreciar un arpa cromática (no tiene pedales) típica del Renacimiento.

El arpa es motivo de inspiración de los más grandes artistas del cristianismo en sus más variadas expresiones, será uno de los instrumentos más representado y siempre asociado con lo celestial, lo virtuoso y lo sublime. En muchos momentos con connotaciones nobles y frecuentemente femeninas, y casi siempre como acompañante del canto. En esta representación el ángel tañe delicados tonos que brinda a la escena que se está desarrollando de la Virgen y el santo.

En general, el arpa es uno de los instrumentos más antiguos que recuerda la historia de la humanidad, existen muestras en algunos grabados en la ciudad de Tebas del siglo XVIII

² VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Catálogo razonado de pinturas*, Ediciones El Viso, Madrid, 2010.

³ NAVARRETE PRIETO, B.: *Murillo y las metáforas de la imagen*, Cátedra, 2017, p. 183.

a. C. y, según nos dicen las Sagradas Escrituras, el rey David lo tocaba. Pero en el proceso evolutivo del instrumento, lo más cercano que nos ha llegado, son las antiguas arpas románicas, pequeñas y pesadas. Hacia mediado del siglo XIV aparece el arpa gótica, con un diseño alto, estilizado y con los extremos superiores tallados en forma de arco que definen su estilo y posteriormente se dará el arpa renacentista más elegante. El mástil es recto o ligeramente curvado, y las cuerdas de tripa fueron utilizadas hasta principios del siglo XVII. Ya hacia el año 1600 aparece en España el arpa barroca con gran ornamentación y la posterior inclusión de pedales. Estos instrumentos tienen su momento de auge, pero finalmente se tornan voluminosos y pesados, difíciles de construir, complicados para ejecutar y engorrosos para afinar. Prácticamente decae a fines del siglo XVIII pero en instrumentación sigue evolucionando, sobre todo en cuanto a pedales, aumento de cuerdas, elegancia de estructura, sonoridad y tamaño, hasta donde conocemos hoy día.

En la parte derecha de la Virgen se observa otro primer plano de un ángel tocando un violín antiguo. Este instrumento poco tiene que ver con la antigua fídula o viola de arco del que procede (siglo IX-X) o con la viola de braccio del siglo XV, que evolucionaría al violín. El violín representado por Murillo ya ha evolucionado y, aunque no se aprecian bien sus rasgos, se observa características de un violín antiguo, algo tosco, con un mango más corto y grueso, un diapason más corto, el puente más bajo y las cuerdas posiblemente, de tripas.

El ángel lo tañe al hombro con una posición de manos perfecta y con un arco ligeramente curvado y estilizado. Sin duda, este es el instrumento que imprime más expresividad y sonoridad al concierto. Tras el ángel con violín, otro tañe un laúd que no es posible ver en su totalidad, pero que se reconoce por la inconfundible y característica forma almendrada de su caja y su espalda abombada.

En la etapa barroca donde Murillo se contextualiza, musicalmente se desarrolla la importancia instrumental de la melodía, al igual que en el Renacimiento imperan los modos, en el Barroco se establece la tonalidad donde se desenvuelve la melodía, la cual vemos notoriamente expresada en los cuadros sonoros de Murillo a través del violín. Así pues, el ángel violinista es el que marca la melodía, mientras que las cuerdas pulsadas (laudes y arpa) son las encargadas del acompañamiento que en esta etapa barroca se formula a través del llamado bajo continuo.

La técnica del bajo continuo es típica del Barroco musical y depurada por los mejores compositores de la época como J. S. Bach, G. F. Händel o A. Vivaldi, y consiste en crear una línea de acompañamiento sin fijar una melodía concreta, quedando ésta al servicio del solista que la interpreta y oscilando por los distintos grados tonales mediante ornamentos y florituras. Este bajo continuo es ejecutado por uno o varios instrumentos, típicamente un instrumento armónico (es decir, capaz de producir acordes o polifonía) como los instrumentos de teclado (clavecín, órgano) u otros como el arpa y el laúd, como es el caso de esta pintura.

Finalmente, en este fragmento celestial acompañando a esos ángeles músicos aparecen otros ángeles cantores a modo de coro, con partituras en las manos y, aunque no se aprecian, posiblemente mostrarán las grafías musicales con notas de música instrumental. Todos están afanados y concentrados en la interpretación de una melodía litúrgica.

En esta pintura Murillo representa una agrupación musical de ángeles cantores y músicos que nos ofrecen un concierto de cuerdas, por tanto, se trata de música vocal con acompañamiento instrumental. Estos conciertos, en principio y transportado a la realidad inmediata fuera del contexto celestial de la obra pictórica, se componían de laudes, arpas y clavicémbalos, instrumentos que constituirán la base musical de una composición. Esta base musical posteriormente y con el tiempo se ira complicando, estableciéndose las diferentes familias de instrumentos que irán desarrollándose según los gustos de los lugares y la época.



LA VIRGEN ENTREGANDO EL ROSARIO A SANTO DOMINGO. MURILLO. COLECCIÓN PARTICULAR.

Existe otra versión de la obra posiblemente destinada a devoción privada que tiene ciertas variantes, no tanto a nivel formal pero sí en cuanto al aumento del número de instrumentos musicales y que, por tanto, muestra una composición musical más compleja.

Esta interpretación de Murillo sobre la *Virgen entregando el rosario a santo Domingo* (1640-1644) perteneció a la antigua Colección Toreno de Madrid, hoy en colección particular⁴. En ella, como en la versión anterior del Palacio Arzobispal, se puede seguir observando ese eclecticismo estético que mantiene aún el joven Murillo aunque reduce los atributos al rosario y azucenas que porta el santo dominico.

Organológicamente es una pintura más enriquecedora porque se agregan nuevos ángeles músicos, con una variedad de instrumentos que dan a la composición musical más relevancia y conforman un armonioso grupo de cámara. Se puede decir que constituyen una agrupación instrumental muy homogénea y bastante real para la época. Murillo representa un momento concreto en la interpretación musical con todos los ángeles tañendo sus instrumentos, el ángel cantor con sus partituras permanece callado a la espera del momento de entrar de nuevo, por lo cual dirige su mirada hacia el violonchelo que ejecutará el bajo continuo. Este ángel cantor sostiene un libro de partituras, por lo que se considera que la música de los cielos es una música culta⁵. La sonoridad de esta obra

⁴ Catálogo *El joven Murillo*. Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010, p. 18.

⁵ PERPIÑÁ GARCÍA, C.: *Los ángeles músicos en el tipo iconográfico de la Anunciación* [pdf en línea] <http://www.emblematica.es/anejos_imago/anejos1/Perpina_Garcia_Candela_Los_Angeles_musicos_en_el_tipo_iconografico_de_la_Anunciacion.pdf>



pictórica nos podría sugerir una cantata de inicios del Barroco, en la que el canto lleva la melodía acompañado por una serie de instrumentos con el apoyo rítmico y armónico del bajo continuo.

Acompañan a los ángeles que tocan el laúd y el arpa, otro ángel con violonchelo, cuyos rasgos están bien diferenciados: cuatro cuerdas afinadas por quintas, carece de trastes, tiene orificios de resonancia en forma de «S» (debido a su forma parecida a esta letra) y el clavijero termina en forma de voluta. El instrumento lo sostiene entre las piernas y es tañido con las manos correctamente, en ellas se aprecia la distancia entre los dedos y cómo los presiona sobre las cuerdas del mástil para su interpretación.

El violonchelo es un instrumento que pertenece al grupo de cuerda frotada y es el precedente inmediato,

pero no antepasado directo, de la viola de gamba, aunque se puede decir que deriva de la familia de los violines. En general, se piensa que los antiguos instrumentos de arco surgen a partir del siglo XVI con dos ramas diferenciadas: una es la familia de los violines y otra la familia de las violas, ambas con usos, prácticas interpretativas y técnicas completamente diferentes, aunque muchas veces se aprovecharon algunos soportes reconvirtiéndose los instrumentos.

Hay un acoplamiento con los nuevos tiempos donde se requerían líneas más melódicas y menos la posibilidad de ejecutar acordes, y el violonchelo posee un sonido con menor calidad de armónicos que las violas. Podemos decir que esta es la base fundamental por lo que la viola fue sustituida paulatinamente por el violonchelo. No obstante, el violonchelo tiene características esencialmente diferentes a la viola. El violonchelo tiene 4 cuerdas afinadas por quintas, carece de trastes, tiene orificios de resonancia en forma de «S» y el clavijero termina en forma de voluta. La viola de gamba tiene como norma general 6 cuerdas (aunque puede tener 5 o 7) afinadas por cuartas y terceras (como la guitarra), el mástil con trastes, orificios de resonancia en forma de «C» y suele rematar el clavijero con una talla de cabeza humana.

Organológicamente el ángel chelista nos muestra un violonchelo bastante simplificado, la caja es plana con formas muy redondeadas, la unión de la caja de resonancia con el mástil forma ángulo recto, unos oídos en forma de «S» algo pequeños, tiene cuatro cuerdas, el clavijero es recto y termina con la voluta típica, pero parece algo corto, sin duda prevalece estéticamente una adecuación al marco. El arco que nos muestra es bastante curvo de morfología primitiva, tanto por la forma de coger el instrumento como la forma de tocar con el arco, se aprecia perfectamente que el ángel músico está ejecutando una melodía grave que forma parte del bajo continuo.

El chelista coloca el instrumento entre sus rodillas y normalmente ejecuta la música sentado. Aunque parezca lo contrario, es un instrumento muy ágil y resulta muy apropiado para realizar líneas melódicas, esta característica lo convierte también en un instrumento solista por excelencia y tendrá una larga trayectoria destacada por los románticos que conseguirán nuevas posibilidades expresivas.

En el Barroco el violonchelo, el violón y el bajón fueron muy apreciados porque se utilizaron para doblar la línea del bajo continuo y muchas veces para reforzar o suplir las voces más graves de la capilla.

Otro instrumento interesante, de esta versión de la pintura de Murillo, es el órgano positivo con una hilera de tubos que sostiene un ángel ayudando, mientras que el intérprete ejecuta un acompañamiento que también podría formar parte del bajo continuo.

Al lado del organista se encuentra un ángel que toca la corneta. Se trata de una corneta curva renacentista, instrumento híbrido, con una pequeña embocadura similar a la de la trompeta y agujeros parecidos a los de la flauta; con seis orificios en la parte de delante, y uno en la de atrás. Se construía en diferentes tamaños, siendo el más popular la soprano afinada en Sol. Generalmente la corneta tenía la función de ayudar a las voces a mantener la afinación.

El nombre *cornetto*, de origen italiano, significa «cuerno pequeño» (en España se tornó en femenino), conviene indicar que no tiene ninguna relación con el instrumento moderno del mismo nombre (corneta) empleado en bandas de metales.

Su época dorada fueron los siglos XVI y XVII porque fue uno de los instrumentos de viento más apreciado. De este instrumento valoraban el parecido de su sonido a la voz humana y su capacidad para realizar elaborados ornamentos, además de las diferentes posibilidades sonoras que le permitirán una amplia dinámica. Su flexibilidad en las manos de un buen músico la hacían capaz de interpretar pasajes virtuosos; se esperaba que fuese capaz de hacer cualquier cosa que pudiese ejecutar un violín o una voz humana, como lo demuestra el hecho de que en muchas obras del siglo XVII aparezcan partes indicadas con «violino o cornetto»⁶.

Comenzará su decadencia a partir de la segunda mitad del siglo XVII, a medida que se desarrolló la técnica del violín, así como de otros instrumentos de viento como el oboe. Aunque hubo cierta resistencia en el norte de Europa con músicos como J. S. Bach que hizo uso de la corneta en alguna de sus cantatas, pero finalmente se debió considerar un instrumento anticuado, de modo que a finales del siglo XVIII se puede decir que prácticamente desapareció.

Su uso fue amplio, se empleó en música sacra reforzando las líneas vocales más agudas, y en música profana como canciones y sonatas. La corneta aparecía usualmente junto con chirimías, sacabuches y bajones, aunque sus características le permitían participar en cualquier conjunto instrumental de la época. Será uno de los instrumentos fundamentales en los repertorios de sonatas barrocas.

Concluye la escena orquestal, en la parte izquierda del cuadro con dos ángeles músicos; uno que toca un arpa y otro un violín, ambos instrumentos coinciden básicamente con las características descritas anteriormente en la versión de la pintura del Arzobispado, pero en este caso se puede apreciar mejor las características del arpa, cordófono compuesto por las clavijas de la parte superior que sirven como mecanismo de afinación y al que se le distinguen 9 cuerdas por lo que sería un arpa de 21 cuerdas.

Sólo destacar que ambos ángeles están interpretando, ejecutando la música con movimientos de dedos y concretamente en el caso del violinista, los dedos se ven muy juntos y el arco lo toma con el dorso de la mano hacia arriba como se hacía en esta época.

San Francisco confortado por un ángel

En 1644 Murillo recibe el encargo de pintar el conjunto decorativo de once lienzos alusivos a la historia franciscana, más una Inmaculada, para el claustro chico del Convento de San Francisco de Sevilla⁷. De esos lienzos, expoliados por el mariscal Soult en 1810 durante la invasión napoleónica, algunos se perdieron y un resto se encuentran repartidos por colecciones y museos de todo el mundo. En estas obras Murillo exalta los milagros y las virtudes de la orden franciscana, en especial el espíritu de pobreza y de caridad. En el siglo XVII a la iconografía de san Francisco se incorporaron nuevos episodios, ciertamente más complejos, con visiones arrebatadoras y éxtasis místicos que expresaban mejor el nuevo lenguaje de la estética barroca. Después de diferentes avatares,

⁶ Mersenne (Harmonie universelle, París 1636).

⁷ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Ediciones El Viso. Madrid, 2010, p. 50.



SAN FRANCISCO CONFORTADO POR UN ÁNGEL. MURILLO. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID.

esta obra, se encuentra actualmente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)⁸.

Murillo presenta al fundador de la orden en el momento de la última enfermedad de san Francisco de Asís envuelto en un profundo misticismo. Representa la escena de la aparición de un ángel músico que baja de los cielos hasta la humilde celda de san Francisco para consolar su dolor. Murillo plasma justo el momento que el santo se incorpora de su estera para ver el hecho extraordinario, de donde surge una luz irreal que envuelve de nubes al ángel y cuya melodía mitiga el intenso dolor que sufre el santo. Destaca en el lienzo el claro oscuro, sobre todo el resplandor del ángel que ilumina la celda oscura y el rostro expresivo y místico del santo, que está siendo confortado, dejando lo demás en penumbra. En esta obra se expresa claramente el supuesto poder curativo de la música porque a través de ella se aplaca el intenso dolor que sufre san Francisco de Asís, ese confort musical le traslada a la espiritualidad y lo celestial donde no existe el sufrimiento.

La música de este violín participa en la creación de un ambiente apropiado de confort, proporcionando una melodía divina, propio de este instrumento que remarca características musicales y sonoras.

El violín que dibuja Murillo ya ha evolucionado, realmente fue en el siglo XVI cuando se creó el violín que hoy prácticamente nos ha llegado. Como se ha visto, las particulares del violín antiguo: mango grueso, diapasón más corto, puente más bajo, etc., ya no se aprecian en este violín que es mucho más estilizado y el arco también ha evolucionado haciéndose más recto. El instrumento ya está plenamente definido, tienen 4 cuerdas y un clavijero recto, además se observa la voluta típica del instrumento. Sólo reseñar que Murillo no ha tenido en cuenta la posición de los oídos o «efes» del violín, pues están pintados al contrario.

El violín triunfará como instrumento cuando pase del salón renacentista a las grandes salas de música para los conciertos barrocos y entonces será cuando la expresividad triunfe sobre la armonía contrapuntística de las violas, pero eso ocurrirá ya en el clasicismo musical del siglo XVIII.

Musicalmente el ángel violinista lo tañe al hombro, aunque un poco bajo, pero la posición de manos es perfecta y muestran la interpretación musical presionando los dedos de la mano izquierda las cuerdas del diapasón y la derecha deslizando el arco ligeramente curvado y estilizado. Esta iconografía nos ofrece un pleno desarrollo morfológico y estético del instrumento. La melodía que sugiere Murillo en

un concierto a sólo de violín con recreaciones de una línea melódica, bien podría ser la coda o el instante final del solista en un concierto para violín, donde el intérprete se une con el instrumento para evocar con líneas melódicas lo vivido y, en este caso, la música se ha interpretado. Asimismo, el instrumentista hace cantar su violín como si de una voz celestial se tratara, con una composición intimista y dulce típica de este instrumento.

La Virgen de la faja

En la preferencia por imágenes de efectos sensitivos que mantiene una clara relación con la devoción que implica una obra, se encuadra la *Virgen de la Faja*, pintura que realizó Murillo hacia 1660 y que fue una de las obras más queridas por su propietario, el canónigo de la Catedral de Sevilla Juan de Federigui⁹. Posteriormente pasará a la familia Montpensier, en cuyo palacio de San Telmo estuvo expuesta hasta finales del siglo XIX, y finalmente acabó en manos de una colección privada.

La *Virgen de la Faja* refleja la madurez artística en Murillo, y al igual que las creaciones cercanas e intimistas como la *Sagrada Familia del Pajarito* o la *Huida a Egipto*, gozaron de una gran popularidad. Estas composiciones fueron tan atractivas que incitó la generación de gran cantidad de copias, repartidas actualmente por todo el mundo. Por otra parte, no existen dudas de que Murillo se inspiró en el grabado de Jacob Matham que reproduce una estampa original de Hendrick Goltzius (1558-1617) representando la Natividad¹⁰.

Iconográficamente, Murillo representa una deliciosa escena de la vida cotidiana donde la Virgen sentada está envolviendo los pañales al Niño, justo antes de colocarle su fajita que queda expuesta en un lado del cuadro. Este acto de poner la fajita era usual y, según la costumbre, se piensa que esta venda ayudaba a proteger al niño recién nacido aunque también se ha visto que este vendaje puede simbolizar la premonición de la futura mortaja de Cristo, de ahí el ensimismamiento que desprende el rostro de la Virgen. A ambos lados de la Virgen dos ángeles músicos y en el cielo revolotean querubines que no se pierden la escena. En esta obra destaca el rostro expresivo de María, en el que se percibe una mirada apesadumbrada y melancólica, posiblemente adivinando la futura pasión y muerte de su hijo. Todas las

⁸ Catálogo *El joven Murillo...*, op. cit., p. 210.

⁹ NAVARRIETE PRIETO, B.: *Murillo y las metáforas de la imagen*, Cátedra, 2017, p. 155.

¹⁰ NAVARRIETE PRIETO, B.: *Murillo y su estela en Sevilla*. ICAS, Sevilla, 2017, p. 218.



LA VIRGEN DE LA FAJA. MURILLO. COLECCIÓN PARTICULAR.

figuras están mirando al Niño Jesús y están bañadas por una clara luz intensa pero cálida, con la que se consigue cierto efecto etéreo de luz dorada.

Murillo crea una composición sencilla con un plano central con la figura de María con el Niño y da cierta festividad a un hecho natural como es el cambio de pañales, ya que la escena se acompaña con ángeles músicos que amenizan un hecho cotidiano. El cromatismo de tonos cálidos y la presencia de estos ángeles músicos que aparecen tocando un violín y una mandolina, contribuyen a crear una atmósfera sobrenatural de marcado acento lírico.



A la izquierda, un encantador ángel tañe una mandolina con la mano derecha, no se distingue bien el detalle de los dedos, pero parece que toca con un plectro. Las cuerdas de la mandolina se pulsán usualmente con una púa o plectro, sin embargo también pueden usarse con los dedos para ofrecer un sonido más suave. Es curioso que Murillo pintara un instrumento italiano, aspecto donde se podría encontrar la influencia de la pintura italiana que descubre cuando el pintor viaja a Madrid años antes. En cuanto a la mano izquierda mantiene los dedos fijos sobre el diapasón



pisando las cuerdas, por lo que se describe una escena donde la postura de las manos y los dedos denotan gran naturalidad y fidelidad con las técnicas de tañido de la época. Todas estas características nos hablan de un músico que está en pleno desarrollo de ejecución de la obra musical.

La mandolina es un instrumento de cuerdas que forma parte de la familia de los cordófonos. Como se ha dicho, normalmente se interpreta con púa o plectro, su caja periforme tiene fondo abombado, la boca circular, el mástil corto y el clavijero inclinado tipo guitarra. Murillo representa una mandolina napolitana que era la más común, y además se caracteriza porque tiene cuatro órdenes dobles de cuerdas, la milanese tiene seis cuerdas sencillas, aunque hay que decir que con el tiempo y dependiendo de los lugares el número será variable. Realmente la forma es como la de un laúd pequeño y su uso está documentado en Italia desde finales del siglo XVI con un instrumento conocido como mandola, precursor de la mandolina. Es un instrumento propio de aficionados y de música popular, porque por su afinación de quintas resulta muy fácil de tocar y transportar acordes. Esto provocó una difusión amplia por toda Europa durante el siglo XVIII, poniéndose de moda en los siglos XIX y XX.

Al otro lado de la Virgen, otro ángel violinista ya con los oídos o «efes» en posición correcta, pero aún así habría que decir que Murillo no se ha esmerado en su reproducción y ha hecho una recreación del instrumento muy artística que se aleja bastante de la realidad.



Este dúo de cuerdas celestiales añaden a la obra pictórica un ambiente de notas poéticas, además la disposición de los ángeles músicos a la misma altura que la Virgen y el Niño facilita la interrelación con estos y con los mismos fieles que se muestran como espectadores, invitándoles a participar a la devoción y contemplación de la escena.



SANTA MARÍA MAGDALENA. MURILLO.
COLECCIÓN REAL DEL MUSEO DEL PRADO.



SANTA MARÍA MAGDALENA. MURILLO. COLONIA.



Santa María Magdalena

Son numerosas las pinturas dedicadas por Murillo a esta iconografía, creando de alguna forma una tipología de éxito devocional pero que dota de diferentes variaciones que hacen de cada obra sea rica y original. Respecto a la iconografía de la Magdalena Murillo produjo diferentes versiones que se encuentran repartidas por todo el mundo¹¹. Posiblemente esta dispersión fue causada por los años de la Guerra de la Independencia, en el inicio del siglo XIX, cuando un gran número de obras salieron de España en su mayor parte expoliadas por las tropas francesas y de las que con posterioridad muchas pasaron a coleccionistas privados que comprarían las obras de Murillo y de otros artistas españoles. La obra que aquí se presenta es una copia procedente de los fondos fundacionales de la Colección Real del Museo del

Prado, ya que el lienzo original se encuentra The Minneapolis Institute of Arts (MIA), de Minneapolis, Minnesota (Estados Unidos)¹².

No obstante, sea cual sea la procedencia, Murillo plasma en sus santas María Magdalena o Magdalena Penitente, un tema muy utilizado en la iconografía cristiana porque se trata de una santa que será ejemplo de una vida de conversión y penitencia dedicada a la meditación, a la que se retiró tras la muerte de Cristo.

Murillo representa el momento en que María Magdalena, arrepentida de todas sus acciones, se retira a una cueva a rezar y a meditar sobre la brevedad y la vanidad de la vida. La figura de la santa ocupa casi toda la superficie del lienzo, aparece arrodillada y apoyada sobre una roca, con las manos en el pecho sujetando su túnica color carmín. El bello rostro retorna su cabeza y levanta su mirada hacia un resplandor de gloria, hacia una luz donde aparecen tres ángeles músicos que la acompañan y confortan. A su lado los atributos

¹¹ Esta obra es una de las varias pinturas que el artista sevillano dedicó según Enrique Valdivieso en su *Murillo. Catálogo razonado de pinturas* (El Viso, Madrid, 2010) fueron un total de ocho los cuadros dedicados por Murillo M. Magdalena.

¹² VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Murillo. Catálogo razonado...*, op. cit., p. 345.

propios de su identidad iconográfica, desplegados en la roca próxima a ella. Se presenta la calavera *memento mori*, como una advertencia: «recuerda que eres mortal», tema de la *vanitas* para recordar al espectador la trascendencia de la vida, la futilidad del placer y la certeza de la inevitable muerte, es símbolo evidente de la reflexión sobre el final de la vida. También la oración a través de un libro, los evangelios, con la cruz encima, que es símbolo de su personal devoción a Cristo y objeto de inspiración en el sufrimiento del Señor.

La figura de la santa posee los rasgos propios murillescós de gran maestría, donde la luz, color y dibujo muestran su gran calidad pictórica. La imagen de la santa pecadora es de una belleza arrebatadora que resalta a través del descubrimiento de las formas femeninas de los hombros y de la caída de los cabellos hacia un lado. La santa está iluminada fuertemente contrastando con el fondo de roca de la cueva que queda en penumbra. Murillo crea una diagonal de luz que resuelve desde el cielo con los ángeles músicos, el delicioso rostro de la santa y la calavera.

El grupo de ángeles músicos está compuesto por tres intérpretes, en primer plano el ángel cantor el que parece dirige la melodía y otros dos instrumentistas. Aunque no se aprecian bien los detalles de los instrumentos, hay un ángel violinista y otro que toca un laúd tipo clásica renacentista, según la posición de las manos y dedos, ambos denotan movimiento, por lo que se representan en plena ejecución de una obra musical. En esta representación también ha desapareciendo el uso antiguo del plectro, y es que hay que tener presente que la sonoridad que produce la yema del dedo es superior a la de la púa o plectro y se logra un sonido más redondo y cálido.

Por tanto, observamos un concierto vocal-instrumental en el que bien podría estar sonando una cantata, género vocal nacido a principios del siglo XVII, y en el que las arias y los recitativos se van turnando.

Por la evidente ligereza de la pincelada y mayor luminosidad sugiere estas fechas más avanzadas, tenemos otra magnífica versión realizada hacia 1670¹³, se trata de la Magdalena Penitente de Colonia¹⁴. Iconográficamente aparece igualmente arrodillada en oración y penitencia con todas las características iconográficas que ya se han aludido como el libro, un crucifijo, la calavera y en esta obra aparece el tarro de esencias o perfumes, que alude al pasado indecoroso de la santa. También Murillo representa a la santa desprovista de gestos recatados, deja ver su desnudez en los hombros y en un seno que deja al descubierto. En esta obra Murillo define plenamente en la parte superior un grupo de ángeles celestiales que canta y armonizan una melodía que no tiene más propósito que mitigar y acompañar al retiro de la penitencia. La santa dirige su mirada a este trío de músicos confortándose de alguna manera en su arrepentimiento.

El trío de músicos lo componen un ángel cantor que lleva la melodía, otro con la corneta y a la espera de su intervención el ángel violinista. Los dos ángeles músicos se muestran pendiente de las partituras para dar paso cada uno a su tiempo. El canto y la música se unen para reconfortar el ascético retiro de la santa.

El hijo pródigo hace vida disoluta

Nuevamente el argumento del arrepentimiento y perdón es el mensaje que Murillo nos expresa en esta obra que a no ser por el contexto evangélico de «la parábola del hijo pródigo» pasaría por una pintura profana y totalmente mundana. Murillo ha representado la tercera escena de la serie realizada, entre 1660-1670, como si se tratase de un asunto de la vida cotidiana del siglo XVII. La serie está integrada por seis lienzos pertenecientes a la National Gallery de Dublín y están parcialmente basados en estampas de Jacques Callot¹⁵. Actualmente, en el Museo del Prado, existen cuatro bocetos de la misma serie pertenecientes a la Colección Real (Palacio



EL HIJO PRÓDIGO HACE VIDA DISOLUTA. MURILLO. MUSEO DEL PRADO.

Real, Madrid, pinturas almacenadas, 1814-1818, n.º 312) fechados entre 1660-1665.

Murillo representa el episodio donde el hijo pródigo inicia su vida disoluta cuando abandona su hogar e inicia una vida de placeres que pronto le llevará a malgastar su fortuna. De esta forma el «hijo pródigo» hace un banquete rodeado de cortesanas y de música. Las figuras sentadas en la mesa se encuentran bajo una estructura arquitectónica y están siendo servidas con ricos manjares por dos sirvientes. Esta escena que, en principio, presupondría un ambiente relajado y disipado, Murillo lo expresa bajo un ambiente decoroso, típico del pintor, y donde sólo sobresalen el gesto del hijo cuando pasa la mano sobre el hombro de la cortesana y los recatados escotes de las damas que, ciertamente, son de comedido erotismo. En esta obra nos encontramos un Murillo con pinceladas y técnica vaporosa donde el color acrecienta la sensación de realidad, por lo que consigue una atmósfera con sensación de movimiento. Además todo este naturalismo se amplifica por la introducción de detalles naturalistas de la vida cotidiana de su época, como son los elementos propios de un bodegón, la figura del músico que situado a contraluz hace más agradable el banquete o el perrillo que asoma bajo el mantel.

Se destaca el primer plano del músico que ameniza la velada tocando un laúd y dirigiendo la mirada a sus espectadores. Como se puede apreciar, se trata de un laúd clásico barroco, con su caja de perfil almendrado en el que se distingue la roseta decorativa, el clavijero en ángulo recto sobre el mástil, sin trastes y con 4 clavijas a cada lado, por lo que tendría 8 órdenes (no se aprecia si simples o dobles). Parece que está siendo punteado con los dedos, rasgo que corresponde al siglo XVII. En esta representación, el laúd cuenta con un elevado grado de fidelidad sobre todo en la buena posición del músico, sentado y con las piernas cruzadas, es bastante correcta y natural. La ejecución de la música es la adecuada, se observa la posición vertical (y no la posición horizontal de los laudistas renacentistas), la mano derecha que puntea directamente las cuerdas, mientras que la mano izquierda se ocupa de acortar las vibraciones con los dedos pisando las cuerdas.

El laúd es un instrumento que se caracteriza por su potencia sonora, por ello suele tener la función de acompañar pero en este caso la música del laudista actúa como solista, ameniza la velada, por lo que adquiere una clara alusión al poder de la música sobre los sentidos placenteros. Se puede incluso advertir cierta visión de la música como vehículo de tentación. También se podría pensar que el laudista acompañase a alguien que entona alguna canción, quizás a él mismo, donde se turnarían versos con estrofas instrumentales. Es evidente

¹³ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Murillo. Catálogo razonado...*, op. cit., p. 198.

¹⁴ Museo Wallraf-Richartz de Colonia.

¹⁵ VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.: *Murillo. Catálogo razonado...*, op. cit., p. 99.



que Murillo, al poner en un primer plano al músico, quiere evidenciar la vinculación de la música al mundo de los sentidos produciendo placer y alegría en ese entorno festivo de vida más relajada y sensorial.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*. Sevilla. Diputación de Sevilla, 1994.
- GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, 1992.
- MORALES MARTINEZ, Alfredo José – SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel – VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique; SANZ, María Jesús: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla. Fundación Lara. Diputación Provincial. Sevilla, 2006.
- NAVARRETE PRIETO, Benito: *Murillo y las metáforas de la imagen*. Cátedra, 2017.
- *Murillo y su estela en Sevilla*. ICAS. Sevilla, 2017.
- PALMER GONZÁLEZ, M.^a Soledad, Tesis doctoral. Valencia, 2015.
- RODRÍGUEZ OLIVA, M.^a Carmen: *Música y arte, arte y música, su relación*. Actas de las V Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija. «Protección y Conservación del Patrimonio Intangible o Inmaterial». Écija, 2007.
- RODRÍGUEZ VILLAFRANCA, Cristina: *Los conciertos de ángeles en la pintura andaluza del Siglo de Oro*. Cuadernos de arte e iconografía. Tomo VII. 1999.
- SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel – VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla. Enrique Valdivieso, Juan Miguel Serrera. Sevilla, 2004.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *La pintura barroca sevillana*. Guadalquivir. Sevilla, 1984.
- *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Ediciones El Viso. Madrid, 2010.



LA ICONOGRAFÍA DE SAN JUAN NEPOMUCENO. II. CULTO Y ESCULTURAS EN LA CIUDAD DE SEVILLA

Por

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

Doctor-historiador del Arte y
conservador del Patrimonio Histórico
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía

Después de haber analizado de forma global en el anterior artículo las principales esculturas que se produjeron en Andalucía en el siglo XVIII con motivo de la difusión del culto de san Juan Nepomuceno, en esta segunda parte estudiamos la presencia de su culto, las hermandades que se fundaron y las veintidós esculturas del santo checo que existen o existieron en la ciudad de Sevilla. Aunque el santo fue canonizado en 1729, observamos que entre 1747 y 1750 están documentadas tres importantes actividades relacionadas con este santo en la ciudad hispalense: se realiza una imagen del santo esculpida en mármol que está en una calle lateral del retablo del crucero de la parroquia del Sagrario, se redacta una de las reglas que tuvo la hermandad de Santa María la Magdalena y se dona una imagen del santo a la parroquia de Santa María la Blanca, en donde tiene capilla y tuvo hermandad. Tal vez estas y otras actuaciones aún no documentadas pudieron tener relación con el edicto del papa Benedicto XIV de 1747 por el que elevaba a otra categoría el rito que se profesaba al santo, como se analizará más adelante. En los siguientes artículos estudiaremos esta implementación en la provincia hispalense, así como las pinturas y los grabados de la vida del santo en el arte sevillano.

LAS HERMANDADES Y LAS INDULGENCIAS POR EL REZO

La devoción a san Juan Nepomuceno generó la creación de asociaciones religiosas que permitieran difundir y mantener su culto, algunas de ellas organizadas inicialmente por sacerdotes. En Sevilla, el santo está o ha estado en veintidós templos, en los cuales ha tenido once altares o capillas propias, además de las hermandades dedicadas a su culto que existieron en las parroquias de Santa María Magdalena, San Pedro y Santa María la Blanca. Debido a la parquedad de la documentación conservada, desconocemos si también hubo hermandades en otras iglesias, como la extinguida de San Miguel en la que existió una escultura de *San Juan Nepomuceno*.

En el Archivo General del Arzobispado de Sevilla se conservan dos reglas fechadas en 1749 y 1826-1827 pertenecientes a la hermandad que existió en la parroquia de Santa María Magdalena¹, además de una documentación variada de la hermandad que residía en la parroquia de San Pedro² y un edicto impreso de 1788 del mandato del arzobispo Alonso Marcos de Llanes y Argüelles dirigido a «deán y cabildo metropolitano, abades, priores y cabildos de las colegiadas, vicarios, curas, beneficiados, capellanes, prelados de las sagradas religiones y demás presbíteros seculares y

¹ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Justicia, Hermandades, sign. 09841, expte. 27; sign. 09842, expte. 3; sign. 09791, expte. 9

² *Ibidem*, sign. 16460, expte. 1. Cargos y datas de 1750-1751, 1776, 1777, 1785, 1786, 1787, 1792, 1793 y 1795. Asuntos de 1790-1795 sobre una casa de la calle Sol propiedad de la hermandad.